

Ewa Bal

O „teatrze dla ludzi”. Rzut oka wstecz...

www.polishtheatrejournal.com



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Ewa Bal

O „teatrze dla ludzi”. Rzut oka wstecz...

Wymyślone przez Giorgia Strehlera w latach 40. XX wieku hasło „teatru dla ludzi” powracało wielokrotnie w europejskiej refleksji nad społeczną misją teatru instytucjonalnego zarówno w drugiej połowie XX wieku jako i w wieku XXI. Ostatnio przywołane pośrednio w miesięczniku „Dialog” przez Macieja Nowaka w swego rodzaju manifestie nowego polskiego teatru publicznego zmusza do ponownego przyjrzenia się zarówno idei jak i instytucjonalnemu zapleczu, które za hasłem „teatru dla ludzi” się kryją¹. Mówiąc o „nowym” teatrze publicznym Nowak wyraźnie starał się pokazać, że owa nowość nie polega bowiem na samym pomysle służby społecznej teatru, podnoszonym w debacie publicznej co najmniej od czasów iluminizmu, ale odnosić trzeba ją raczej do obecnej rzeczywistości społecznej w Polsce, gdzie słowo „publiczny” i „ludowy” uwolnione od balastu komunistycznej propagandy i systemu domaga się ponownej definicji. Kreśląc zatem tego nowego teatru kształt i funkcje całkiem serio nawoływał, by łączył on osiągnięcia nowej estetyki z odpowiedzialnością społeczną, by nie był tylko pokazem kunsztu inscenizacyjnego reżysera, ale stał się widowiskiem, które w skuteczny sposób nawiąże przymierze z widzem zapełniając pokaźnych już rozmiarów niszę między tzw. teatrem komercyjnym a teatrem-laboratorium. Teatr ten, zdaniem Nowaka, przeciwnie do zarezerwowanych dla nielicznych widzów parnasów sztuki festiwalowej ma być dla widza życzliwy, ma walczyć z wszelkiego rodzaju formami wykluczenia – klasowego, pokoleniowego, światopoglądowego i fizycznego i w sojuszu z publicznością oraz przejawami lokalnego aktywizmu społecznego szukać powinien nowego kształtu wspólnoty realizującej się w różnorodności². Realizacji tych celów służyć ma, jak można wnioskować z eksplicacji konkursowej na stanowisko artystycznego Teatru Polskiego, między innymi powołanie społecznej rady teatru oraz penetrowanie rozmaitych grup społecznych, zarówno wiekowych jak i klasowych czy zawodowych. Są to narzędzia na pewno przydatne i słuszne. Jednak teatr publiczny nie działa w instytucjonalnej próżni, a kwestia jego historycznie zmiennego usytuowania w kontekście różnego rodzaju ram organizacyjnych a także sposób jego zarządzania, stanowią nie tylko Austinowski „warunek fortunności” wszelkiego działania, ale także wpływają zasadniczo na to, co nazwać możemy właśnie misją społeczną sztuki. Warto zatem, jak mi się wydaje, przypomnieć dzisiaj i przyjrzeć się nieco dokładniej procesowi ustanawiania Strehlerowskiego „teatru dla ludzi” we Włoszech i jego krytycznej

1 Maciej Nowak, *My, nowy teatr publiczny*, „Dialog” 2016, nr 6, s. 5-11.

2 Tamże, s. 10-11.

rewizji w latach 60. XX wieku, po to by wnioski z tej „rewizji” płynące skonfrontować z sytuacją polskiego teatru dzisiaj i zapytać, na ile „nowy teatr publiczny” ma dziś w Polsce szanse powodzenia?

Idea „teatru dla ludzi” wiąże się bezpośrednio z powstaniem w 1947 roku w Mediolanie Teatro Piccolo. Była to jedna z pierwszych instytucjonalnych i repertuarowych scen we Włoszech, która zmienić miała dotychczasowy charakter życia teatralnego w tym kraju. Do końca drugiej wojny światowej tamtejszy teatr działał bowiem w przeważającej większości w oparciu o system komercyjny i gwiazdorski, a zespoły teatralne, mówiąc z grubsza, podlegały takiemu samemu prawu, jak przedsiębiorstwa handlowe – kierowały się potrzebą zysku i płaciły na rzecz państwa podatki od przychodów. Przedwojenny teatr włoski, poza dwudziestoletnim okresem rządów faszystowskich, nie stał zatem w centrum zainteresowania ani ogólnokrajowych ani regionalnych czy lokalnych instytucji. Zaś artyści włoscy nie widzieli też specjalnie potrzeby ani sensu, by o ich działalność dbać miał jakiś instytucjonalny mecenas. Zasady organizacji i finansowania życia teatralnego we Włoszech zmieniły się na dobrą sprawę dopiero po drugiej wojnie, kiedy jego funkcjonowaniem zaczęło zajmować się specjalnie w tym celu stworzone Ministerstwo Przedstawień Artystycznych i Sportu. Korzystając ze strategii organizacyjnych wypracowanych po części już w okresie faszyzmu, władze włoskie dostrzegły wtedy w teatrze potencjał aktywnego kreowania rzeczywistości kulturowej kraju. Teatro Piccolo był więc w kontekście życia teatralnego we Włoszech wyraźnym novum i symbolem nieartykułowanej dotąd społecznej i kulturotwórczej misji teatru. Dlatego też czterech „komisarzy” założycieli teatru – Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Mario Apollonio i Virgilio Todi w chwili otwarcia Teatro Piccolo di Milano opublikowali odpowiedni *Manifest*, w którym z grubsza określili wszystkie cele i zasady funkcjonowania „teatru dla ludzi”. Wynikało z niego, że nowa scena miała realizować przede wszystkim cele „służby publicznej” a jej oferta kierowana była do szerokiego społecznego spektrum – zarówno do mieszkańców miasta, „ludzi władzy”, jak i „widzów jutrzejszych”, których – jak można się było domyślać – teatr miał sobie dopiero wychować³. Jak wyjaśniał Strehler w późniejszym tomie pism zebranych na początku lat 70.⁴, jego scena miała być teatrem również dla tych ludzi, którzy do tej pory nie mieli sposobności uczestniczenia w rzetelnie przedstawianej rodzimej i światowej literaturze dramatycznej, gdyż oferta istniejących do tej pory włoskich zespołów teatralnych schlebiała głównie gustom publiczności mieszczańskiej, zainteresowanej bulwarowym repertuarem francuskim w lokalnych przeróbkach. W założeniu więc Teatro Piccolo z jednej strony pełnić miał misję oświatową, z drugiej realizować winien był misję społeczną, niwelując istniejące do tej pory podziały klasowe, które przesądzały o ofercie repertuarowej teatrów prywatnych (publiczność plebejska oglądała bowiem głównie przedstawienia wodewilowe, mieszczaństwo komedie i farsy). Na straży realizacji tej drugiej misji stać miały zarówno źródła finansowania teatru jak i polityka

3 Roberto Tessari, *Teatro Italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Casa Editrice Le Lettere, Florencja 1996, s. 83.

4 Giorgio Strehler, *Per un teatro umano: pensieri scritti, parlati e attuali*, Fertrinelli, Milano 1974; wydanie polskie: Giorgio Strehler, *O teatr dla ludzi*, wybór, wstęp i noty Andrzej Zieliński, przeł. Radosław Kłos, Michał Olesiuk, Andrzej Zieliński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

biletowa. Piccolo Teatro gromadził bowiem środki na swoją działalność ze źródeł publicznych (dotacji miejskich, regionalnych i państwowych), jak i prywatnych – od zamożnych darczyńców i widzów. Ci ostatni bezpośrednio też wspierali działania sceny poprzez wykupywanie rocznych abonamentów w zróżnicowanych cenach, dostosowanych do możliwości portfela poszczególnych klas społecznych (studenci i robotnicy korzystali na przykład ze zniżek). Abonamenty te miały pośrednio zaświadczać także o długoterminowym zaufaniu publiczności do proponowanej przez twórców teatru całorocznej oferty przedstawień. Za rozsądne wydawanie gromadzonych w ten sposób środków finansowych odpowiadała z kolei Rada Nadzorcza, w której składzie zasiadał przedstawiciel Izby Pracy dbający o to, by repertuar sceny „odpowiadał zapotrzebowaniu klasy pracującej”⁵. Teatr Piccolo zatem jako instytucja publiczna miał być w założeniu demokratycznym miejscem spotkań różnych warstw społecznych, które po drugiej wojnie światowej wspólnie uczestniczyły w odbudowie społeczeństwa i państwa włoskiego. Jak zatem widać z tego pobieżnego nawet opisu początków sceny mediolańskiej, scena w Mediolanie miała działać w służbie demokratycznego społeczeństwa na zasadach, które wprowadzało w życie wiele podobnych instytucji powstających w Europie przed i po wojnie. Ich przykładem może być chociażby niemiecki teatr Volksbühne (1914) Oskara Kaufmanna czy późniejszy od Piccolo francuski Théâtre National Populaire, założony przez Jeana Vilara (1951), albo Berliner Ensemble (1949, 1954), powstały z inicjatywy Bertolta Brechta.

Równie istotnym jednak co źródła finansowania i ciała nadzorcze narzędziem realizacji „teatru dla ludzi” miała być według Strehlera figura reżysera, egzegety literatury dramatycznej, który w umiejętny sposób, czytając ją i wystawiając, wydobyłby włoską sztukę teatru z zapaści i prowincjonalizmu systemu gwiazdorskiego. Wprawdzie w europejskim kontekście życia teatralnego lat 40. XX wieku założenia te mogły brzmieć już nieco anachronicznie, jednak we Włoszech cały czas jeszcze figura reżysera stanowiła intrygujące novum, w chwili, gdzie do lamusa dopiero zaczął odchodzić system antreprenerski (zwany we Włoszech „capocomicato”). Dlatego też w repertuarze Strehlera w pierwszym dziesięcioleciu istnienia tej sceny pojawili się współcześni autorzy europejscy: Jean Cocteau, Jean Anouilh, Ernest Hemingway, Jean-Paul Sartre, Eugene O'Neill. Grano także Czechowa i, po raz pierwszy bez skrótów, Szekspira. Niezależnie bowiem od głoszonych przez Strehlera postulatów demokratyzacji teatru, otwierania jego podwoi dla szerokich mas społecznych – chciał on w gruncie rzeczy realizować takie przedstawienia, które miały się podobać widzom zarówno lokalnie (sprawiać przyjemność Włochom) jak i – a może przede wszystkim – globalnie (przynieść sławę w Europie), co w niedalekiej przyszłości, głównie w latach 60., doprowadziło tę scenę do głębokiego kryzysu właśnie na swoim własnym, rodzimym gruncie. A kryzys tej sceny sprawił, że niektórzy artyści, chcący realizować przedstawienia na bieżąco reagujące na otaczające ich problemy społeczne, tacy jak Dario Fo i Franca Rame, postanowili rozstać się ze sceną Piccolo.

I tu dotykamy zasadniczego problemu Strehlerowskiego pomysłu działania nowej sceny. Jej instytucjonalna organizacja w połączeniu z potrzebą realizacji ambitnego artystycznego repertuaru, skrywała pomijany w publicznej debacie a przecież oczywisty dosyć fakt istnienia cenzury

5 Roberto Tessari, *Teatro Italiano...*, dz. cyt., s. 83.

prewencyjnej. Instytucjonalizacja systemu teatralnego wiązała się bowiem nierozłącznie z pewnym rodzajem ideologicznego nacisku władzy politycznej we Włoszech, gdzie do lat 90. XX wieku władzę sprawowała nieprzerwanie chrześcijańska demokracja. Tajemnicą Poliszynela było w tym okresie powszechne działanie komórek cenzorskich we wszystkich instytucjach kultury finansowanych przez państwo. Teatr Strehlera pomimo więc, że chciał realizować misję oświatową, kulturotwórczą i prospołeczną, w rzeczywistości podlegał tym samym prawom ideologicznej presji, co każda instytucja zależna od państwowych źródeł finansowania. Dlatego też Strehler postawił na repertuar, wobec którego trudno było instytucjom cenzury formułować zarzuty natury politycznej lub obyczajowej, a dodatkowo taki, który zyskałby uznanie poza granicami Włoch. Realizacji tego ostatniego celu służyć miały głównie jego inscenizacje włoskiej komedii dell'arte, dramatów Czechowa i Szekspira. I co by nie powiedzieć, przez pierwsze dwadzieścia lat swojego działania, Strehlerowi z powodzeniem udawało się tworzyć ów „teatr dla ludzi”, łącząc ambicje artystyczne z nowym kształtem instytucjonalnym teatru. Dopiero fala społecznej i ideologicznej kontestacji w latach 60. XX wieku przyniosła potrzebę zasadniczej rewizji założeń powstania Teatro Piccolo.

By zrozumieć jednak, z czego wynikał kryzys tej sceny, trzeba na chwilę zatrzymać się właśnie nad najbardziej znanym i bodaj najczęściej granym w historii teatru europejskiego przedstawieniem – *Arlekin, sługa dwóch panów* Goldoniego w reżyserii Strehlera. Jego premiera odbyła się w roku 1947, ale jego reżyser w kolejnych dziesięcioleciach jeszcze pięciokrotnie wznawiał je z pewnymi zmianami. Ostatnia jego wersja grana jest zresztą w Mediolanie do dzisiaj, choć od śmierci reżysera minęło już prawie dwadzieścia lat. Strehler wielokrotnie zatem pracował nad tym samym materiałem dramatycznym, chcąc osiągnąć w inscenizacji ten rodzaj majstersztyku reżyserii (określenie często stosowane wobec tego spektaklu), który olśniewać miał widza harmonią i precyzją autorskiego stylu scenicznego. Dlatego odpowiednio wydestylował komedię Goldoniego zarówno z towarzyszącego jej historycznego kontekstu rozwijającej się w XVIII wieku w Wenecji gospodarki merkantylnej (i problemów mało już zresztą czytelnych po drugiej wojnie światowej), jak i z bardzo klarownie wpisanej przez autora w utwór ideologii ówczesnego mieszczaństwa. I potraktował jego tekst właśnie jako pretekst do takiego zrekonstruowania dawnego aktorskiego rzemiosła, w jego zasadniczej konwencjonalności, by stało się ono rodzajem włoskiej narodowej „marki” kulturowej. Takiej marki, która na podobnych zasadach jak opera włoska lub rosyjski balet klasyczny zaświadczałyby o „specyfice” teatru włoskiego. Oczywiście rekonstrukcja ta odnosiła się raczej do pewnego wyobrażenia o tym, jak takie dawne przedstawienia mogły wyglądać (najpewniej do francuskich rycin z końca XVI i początku XVIII wieku, powstałych po wypędzeniu komików włoskich z Paryża), bo przecież – jak Strehler sam nawet twierdził – jego aktorzy stanęli w obliczu braku żywej tradycji, braku techniki i odpowiednich narzędzi⁶. Nie była to więc wcale próba odtworzenia dawnego modelu produkcji przedstawień teatralnych, ale właśnie realizacja dopracowanej w najdrobniejszych szczegółach (rytm, scenografia, światła itd.) wizji reżyserskiej na temat maestrii jakiejś dawno zapomnianej, ale właściwej tylko Włochom sztuki teatru.

6 Giorgio Strehler, *O teatr dla ludzi*, dz. cyt., s. 201.

W takiej formie właśnie Strehlerowi udało się – trzeba przyznać, że z wielkim sukcesem – wytworzyć w świadomości odbiorców europejskich, ale także krajowych rodzaj dumy i podziwu dla teatralnej kultury narodowej, poddanej umiejętnie woli reżysera. Jak jednak przytomnie zauważa Roberto Tessari, ten model teatru, choć w założeniu kierowany do szerokiej publiczności, w końcu stracił kontakt ze swoją lokalną widownią, o której międzyklasowy i pluralistyczny charakter miał rzekomo walczyć. Wśród widzów zaczęło dominować bowiem głównie mediolańskie mieszczaństwo oraz zagraniczni turyści. Zaś w latach 60. wraz z rozwojem telewizyjnego medium problem odpływu widzów z teatru jeszcze się pogłębił, gdyż to właśnie telewizja ze swoim popularnym repertuarem, przejęła zasadniczo funkcję tworzenia przedstawień „dla ludzi”, co ostatecznie przyczyniło się do stopniowego osłabienia funkcji teatru jako miejsca spotkania wspólnoty obywatelskiej.

W latach 60. do Włoch zaczynają też przyjeżdżać na gościnne występy amerykańskie grupy teatralne, takie jak chociażby The Living Theatre, które z jednej strony nawoływały do przełamywania granicy między sceną a widownią i wprost zachęcały odbiorców, czasem także poprzez kontakt cielesny, do zaangażowania politycznego. Z drugiej strony pokazywały, że możliwy a nawet konieczny wydaje się powrót do takiego modelu zespołu teatralnego, którego członkowie, uniezależnieni od państwowych i instytucjonalnych źródeł finansowania, tworzyli wspólnotę wolną od ideologicznych nacisków. Jej integralność podtrzymywana była nie tylko poprzez zespołowo wykonywaną „pracę” na scenie, ale także poprzez wspólne przebywanie ze sobą w tzw. codziennym życiu – często z dala od instytucjonalnego teatru, na peryferiach miast lub w różnych przestrzeniach alternatywnych, czasowo okupowanych i zaadaptowanych na potrzeby przedstawień. Ponadto w strategię występów amerykańskich zespołów często wpisane były skandal i prowokacja, czego dowodem mogła być chociażby interwencja policji podczas jednego z kwietniowych pokazów spektaklu *Mysteries and smaller pieces* w 1965 roku w Trieście (gdzie jeden z aktorów pokazał się na scenie nago) lub w Wenecji we wrześniu tego samego roku, po występie ze spektaklem *Frankenstein* na Międzynarodowym Festiwalu Teatru Dramatycznego. Po tym ostatnim przedstawieniu Living Theatre dostał zresztą nakaz bezzwłocznego opuszczenia terytorium Włoch. Te i inne występy teatrów uznanych wtedy za awangardowe, jak chociażby Laboratorium Grotowskiego w 1965 roku, Bread and Puppet i Cricot 2 w 1969 roku, wprowadziły na włoskim gruncie nowe modele budowania relacji twórców z widzami, organizacji zespołu artystycznego, a także funkcji teatru w kulturze, które kazały publiczności spoglądać na powstałe w większych miastach (Rzymie, Mediolanie, Genui, Turynie i Neapolu) teatry repertuarowe i teatry reżyserów z coraz większą nieufnością. Do tej nieufności przyczyniła się także silna ideologiczna polaryzacja poglądów politycznych w społeczeństwie, zresztą nie tylko włoskim, ale również na świecie (związana z jego zimnowojennym podziałem), w wyniku której instytucje cieszące się do tej pory wsparciem kapitału prywatnego i publicznego szybko zamieniły się w reprezentantów nienawidzonego przez lewicę establishmentu. Dlatego też wszystkie te uwarunkowania sprawiły, że działające do tej pory teatry dramatyczne we Włoszech, których przykładem był Piccolo, straciły niejako społeczną wiarygodność, zwłaszcza w zakresie reprezentowania interesów wyzyskiwanych klas społecznych.

Dlatego też w związku ze spadkiem zaufania do instytucji teatrów

miejskich, którego objawem była także zmniejszona liczba kupowanych abonamentów, a także regularnie pojawiające się podczas spektakli gwizdy i wyzwiska ze strony publiczności, niektórzy z artystów związanych do tej pory z Teatro Piccolo, jak na przykład Dario Fo, postanowili ją opuścić. I zamiast inscenizować w ramach instytucji teatru spektakle „jarmarczne” czy plebejskie, jak robił to Strehler, Fo uprawiać zaczęli współczesny „teatr jarmarczny”, który przywróciłby przestrzeniom miejskim funkcję agory, a więc miejsca debaty publicznej⁷. Innymi słowy deinstytucjonalizacja teatru miała w założeniu przywrócić mu utraconą z czasem misję publiczną. Na jakość i cele tej misji niebagatelny wpływ miał rodzaj zajmowanej przez teatralny zespół przestrzeni. Zarażony marksizmem teatr, którego Dario Fo był sztandarowym wręcz przykładem, pragnął co najmniej naruszyć, jeśli nie diametralnie zmienić, architekturę społeczną dojrzałego kapitalizmu. Stąd też decyzja Fo o opuszczeniu instytucjonalnego obiegu teatru była w owych czasach sposobem redefinicji tego, co w przestrzeni miejskiej uznaje się za publiczne. W tym dialektycznym sporze place miejskie, namioty, stadiony, fabryki swobodnie można było uznać za przestrzenie publiczne. Podczas gdy przestrzenie instytucjonalne, takie jak teatry repertuarowe, choć statutowo miały pełnić funkcje publiczne, w rzeczywistości służyły realizacji interesów jedynie pewnej części społeczeństwa i to, dodajmy, burżuazyjnego oraz stojącego u steru władzy. Budynki fabryk i place stały się więc terenem czy właśnie sceną walki politycznej, i to nie tylko dzięki inscenizowanym tam przedstawieniom teatralnym, ale także sceną walki rozumianej bardzo dosłownie: między ekstremalnymi ugrupowaniami lewicowymi, jak i prawicowymi, które nierzadko przybierały krwawy obrót. Nie bez powodu cały okres trwający od końca lat 70. i przez następne dziesięciolecie zwykle nazywa się w historii Włoch „latami ołowiu” („gli anni di piombo”), gdzie ołów należy rozumieć wprost jako składnik naboju i bomb. I nie będzie to nadużyciem, jeśli powiem, że teatr znalazł się wtedy w samym centrum walki o publiczną przestrzeń, jej funkcjonalność i symboliczne znaczenie, stając nierzadko naprzeciw policyjnych tarcz i pałek czy ekstremistycznych bojówek partyjnych. Zwykle jednak fizycznym narzędziom perswazji przeciwstawiał strategię z innego porządku działań i zamiast przemocy posługiwał się chociażby satyrą polityczną.

W 1969 roku Fo i Rame postanowili przenieść zatem swoją działalność właśnie do przestrzeni publicznej, której do tej pory nie wykorzystywano na cele teatralne. Naturalnie nie chodziło w ich działaniu o przeniesienie „sztuki” na obcy jej teren, ale właśnie o radykalną redefinicję funkcji teatru w ramach przestrzeni miasta. Przez pierwszych kilka lat, od 1969 roku, kolektyw teatralny Nuova Scena zajmował opuszczoną mediolańską fabrykę przy ulicy Colletta, którą przy pomocy członków stowarzyszenia ARCI (Associazione Ricreativa e Culturale Italiana), skupiającego młodych komunistów, artyści odrestaurowali i przekształcili

7 Nawet sam Giorgio Strehler na parę lat opuścił instytucję Teatro Piccolo, by z zespołem młodych adeptów działającej przy teatrze szkoły teatralnej „Teatro e Azione” robi teatr zaangażowany społecznie. Jego inicjatywa jednak nie spotkała się z odzewem widzów i szybko zgasła, a sam Strehler wrócił do Teatro Piccolo jako jego jedyny dyrektor naczelny i artystyczny.

w przestrzeń teatralną na ponad tysiąc miejsc⁸. W chwili jednak, gdy Fo zaczął sprzedawać publiczności bilety na swoje przedstawienia, Włoska Partia Komunistyczna wycofała dla niego swoje poparcie, uważając, że jego działanie jest sprzeczne z marksizmem i leninizmem i niczym nie różni się od modelu kapitalistycznego przedsiębiorstwa, z którym rzekomo jego teatr miał walczyć. Niezrażony jednak tym brakiem partyjnego zaplecza, w 1971 roku Fo przekształcił swój zespół w nowy kolektyw La Comune, a wraz z nim w 1974 roku zajął kolejny budynek w Mediolanie, o nazwie Palazzina Liberty. Poprzez okupację tej ostatniej przestrzeni Fo już całkiem wyraźnie określił, jak chciałby zmienić rolę i funkcję teatru w kontekście miasta. Dlatego w ulotce rozdawanej mieszkańcom dzielnicy Mediolanu zadeklarował, że kolektyw La Comune zamierza stworzyć w tym budynku samofinansującą się strukturę, która nie byłaby obca życiu dzielnicy. Nie miała być wyausterowaną „instytucją kultury”, mającą tylko powierzchowny kontakt z publicznością, ale powinna wchodzić w ścisły związek z życiem politycznym i kulturalnym mieszkańców określonej części miasta i poza działalnością teatralną uruchomić w budynku jeszcze bibliotekę, świetlicę, organizować projekcje filmów i spektakle dla dzieci. Krótko mówiąc, środki wydane przez publiczność na rzecz przedstawień trafiać miały na powrót do mieszkańców dzielnicy, odpowiadając na ich bieżące potrzeby.

La Comune chciała zatem rozbudzać wśród mieszkańców dzielnicy inicjatywy obywatelskie i stosować zasady demokracji bezpośredniej. Przejmowała w tym celu funkcje istniejących form reprezentacji społecznej, takich jak władze miasta, i zastępowała je alternatywną strukturą, która w mniemaniu jej twórców lepiej wywiązywała się ze swoich zadań niż instytucje oryginalnie do tego powołane. Fo w rozdawanych mieszkańcom dzielnicy ulotkach klarownie formułował zadania, jakie stawiał przed sobą i swoim kolektywem na polu kultury oraz organizacji życia politycznego i społecznego. Działanie na polu kultury, jego zdaniem, miało pełnić funkcje propagandowe i agitacyjne, zaś działanie organizacyjne – funkcje reprezentacji politycznej klas wyzyskiwanych⁹. Jednak w sprawozdaniu, które stanowi ciąg dalszy manifestu teatru La Comune o realizacji swych ambitnych planów Fo mówi już ze znacznie mniejszym entuzjazmem. Sam wysiłek organizacyjny, polegający na tworzeniu komórek La Comune w różnych miastach Włoch i na okupacji opustoszałych budynków, takich właśnie jak Palazzina Liberty, przynosił rezultaty jedynie w obrębie jego rodzinnego miasta Mediolanu, zaś okazywał się nieskuteczny lub nietrwały gdzie indziej. Nie udało się też zrealizować zakładanego umasowienia oddziaływania teatru. Pomimo bowiem bardzo licznej publiczności, która pojawiała się na przedstawieniach samego Fo, zwłaszcza jego *Mistero buffo* ((był to najczęściej bodaj grany

8 Organizacja publiczności, jak i członków zespołów teatralnych w stowarzyszenia na rzecz kultury (zwykle działające przy strukturach partyjnych, takich jak Komunistyczna Partia Włoch – PCI) była sposobem na unikanie interwencji policji podczas przedstawień o jasnym wydźwięku politycznym. Wstęp do teatru zarezerwowany był wyłącznie dla członków stowarzyszenia posiadających odpowiednią legitymację. Pierwszy zespół Fo wszedł jednak w konflikt ze stowarzyszeniem ARCI (Associazione Ricreativa e Culturale Italiana) w chwili, gdy zdecydował się sprzedawać bilety na swoje spektakle, dlatego właśnie Komunistyczna Partia Włoch wycofała swoje poparcie dla jego inicjatywy. Zob. Roberto Tessari, *Teatro Italiano...*, dz. cyt., s. 131–132.

9 Lanfranco Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani Editore, Verona 1975, s. 72 i nast. Wszystkie cytaty w moim tłumaczeniu.

we Włoszech przedstawienie w latach 70. XX wieku, gromadzące za każdym razem na widowni kilkaset osób, a sam Fo w otwarty i czytelny dla widza sposób krytykował w nim ze sceny włoski establishment polityczny¹⁰⁾ przedstawicielom La Comune nie zezwolono na przykład na wejście do szkół i fabryk. W tych ostatnich brakowało chociażby odpowiednich struktur dla skutecznego przenikania kultury teatralnej do robotników. Obok kolektywu miała wprowadzić działającą konsultacyjną „komisja robotnicza”, której zadaniem było „wspieranie towarzyszy intelektualistów w jasnym formułowaniu treści i postulatów”. Jednak, jak Fo sam przyznaje, komisja okazała się kompletnym fiaskiem. Reprezentanci robotników w najmniejszym stopniu nie byli zainteresowani tworzeniem wraz z ekspertami intelektualistami trwałych inicjatyw, a już na pewno nie formułowali swoich oczekiwań (dotyczących warunków i godzin pracy oraz płacy) w języku scenicznej paraboli, typowym dla artystów teatralnych. Jednak wysiłki Fo stworzenia „nowej sceny” nie poszły całkowicie na marne. Już bowiem pod koniec lat 60. telewizja włoska Rai odrobiła lekcję okresu kulturowej kontestacji i szybko przechwyciła jego przedstawienia w ramach teatru telewizji, zapewniając mu prawdziwie masowe oddziaływanie. Telewizja też utorowała atak naprawdę drogę włoskiej estradzie, na której masowa publiczność z wielką chęcią przychodziła oglądać postacie znane z telewizji, w tym również Daria Fo i jego teatr zaangażowany politycznie. Innymi słowy, na przestrzeni dwudziestu lat, od 1947 do 1968 roku idea „teatru dla ludzi” przemigrowała z kontekstu teatru instytucjonalnego, poprzez teatr offowy do włoskiej telewizji i estrady.

Przykład inicjatywny Giorgio Strehlera i Daria Fo świadczą jednak dobitnie o tym, że cele umasowienia teatru, jakie stawiają sobie twórcy w ramach swoich działań, nie zawsze zostają zrealizowane zgodnie z założeniami ich twórców albo zyskują nieoczekiwaną moc i nieprzewidywalną skuteczność w zupełnie nowym wymiarze. Zarówno Strehler jak i Fo, choć każdy na swój sposób, próbowali zakotwiczyć prowadzoną przez siebie działalność teatralną w społecznej i miejskiej tkance i każdy na określonych zasadach dostrzegał wagę teatru jako miejsca obywatelskiego spotkania. Jak jednak starałam się wyjaśnić, to zmieniające się uwarunkowania społeczne, kulturowe i polityczne wpłynęły w znacznej mierze na to, że instytucja teatralna początkowo ciesząca się dużym zaufaniem społecznym, jak Teatro Piccolo przez pierwsze dwadzieścia lat istnienia, stopniowo to zaufanie utraciła. Tymczasem inicjatywa Fo, choć – wydawałoby się – bardziej efemeryczna i niezależna, okazała się skuteczniejsza pod względem konstruowania autorytetu społecznego twórcy, który poprzez swoje występy w przestrzeniach publicznych przywracał im pierwotną funkcję agory – miejsca dyskusji, spotkania i debaty publicznej. Dlatego też na społeczną misję teatru trzeba patrzeć jako na proces performatywny, który przy zmieniającym się dynamicznie kontekście nieustannie domaga się aktualizacji i rewizji.

I te nieco rozczarowujące konkluzje, jakie wyciągnąć można z doświadczenia Strehlera i Fo, znajdują chyba potwierdzenie w pewnej rezerwie badaczy teatru, co do samej możliwości mierzenia efektywnego oddziaływania teatru w perspektywie krótko- i długofalowej. Jak bowiem sprawdzić – pytała w swojej książce Erika Fischer-Lichte – jak daleko i czy w ogóle doszło wśród widzów do trwałej zmiany postaw, zachowań

10 Por. Roberto Tessari, *Teatro Italiano...*, dz. cyt., s. 132.

czy poglądów politycznych? ¹¹ Lub – dodajmy – czy wokół teatru udało się stworzyć nową pluralistyczną, międzyklasową wspólnotę? Pytania te, przynajmniej na razie pozostawić należy chyba bez odpowiedzi. Z porównania strategii działania Strehlera i Fo, można jednak wyciągnąć także kilka budujących wniosków. Po pierwsze zaplecze instytucjonalne teatru stanowi istotną ramę jego oddziaływania, choć jak starałam się pokazać w zależności od historycznego momentu i okoliczności, może przyjmować różne, czasem nawet skrajnie opozycyjne formy. Raz „teatr dla ludzi” potrzebować będzie finansowania z państwowej lub regionalnej kasy, kiedy indziej działać może, jak u Fo, zgodnie z zasadami kapitalistycznego przedsiębiorstwa. Trudno bowiem jednoznacznie powiedzieć, że komisaryczny zarząd teatru zawsze będzie gwarancją jego nawiązywania przymierza z widzem. Po drugie nie należy zapominać, że miejsce teatru w życiu społecznym oraz jego instytucjonalne zaplecze w równym stopniu musi się mierzyć z widzem tu i teraz, co i z rzeczywistością medialną (telewizji i nowych mediów), które niewątpliwie przejęły od teatru funkcje agory i wymiany poglądów a także przyczyniły się do powstania od lat 70. XX wieku nowej przestrzeni przedstawień zwanej estradą. Ta pomijana i pogardzana częstokroć zwłaszcza przez teatrologów przestrzeń umasowionej rozrywki i satyry społecznej (w której akurat Dario Fo poruszał się całkiem swobodnie) pozostaje tymczasem takim właśnie demokratycznym miejscem międzyklasowego spotkania. Wypada zatem zaufać działającemu na przecięciu kilku obiegów kultury Maciejowi Nowakowi, i przyjąć, że naprawdę wie, co mówi, gdy myśli o teatrze publicznym. Nie wiem tylko, czy uda mu się akurat zrealizować tę wizję w teatrze instytucjonalnym, jakim niewątpliwie jest Teatr Polski, czy gdzieś indziej, może właśnie w telewizji...

Bibliografia

Binni, Lanfranco, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani Editore, Verona 1975.

Fischer-Lichte, Erika, *Teatr i teatrologia: podstawowe pytania*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Nowak, Maciej, *My, nowy teatr publiczny*, „Dialog” 2016, nr 6.

Strehler, Giorgio, *Per un teatro umano: pensieri scritti, parlati e attuali*, Fertrinelli, Milano 1974.

Strehler, Giorgio, *O teatr dla ludzi*, wybór, wstęp i noty Andrzej Zieliński, przeł. Radosław Kłos, Michał Olesiuk, Andrzej Zieliński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

Tessari, Roberto, *Teatro Italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Casa Editrice Le Lettere, Florencja 1996.

¹¹ Erika Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia: podstawowe pytania*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 176.

Abstrakt

Ewa Bal

O „teatrze dla ludzi”. Rzut oka wstecz...

W swoim artykule autorka poddaje refleksji sformułowany w zeszłym roku postulat Macieja Nowaka, który dotyczył konieczności stworzenia w Polsce nowego teatru „ludowego” i „popularnego”, i który przywróciłby mu ważną misję społeczną. Wychodząc od przywołanej przez niego idei „teatru dla ludzi” wymyślonej niegdyś przez Giorgio Strehlera, Ewa Bal stara się prześledzić włoskie przykłady realizacji idei teatru kierowanego do szerokiej i demokratycznej widowni na przykładzie Teatro Piccolo di Milano (powstałego w 1947 roku) oraz inicjatyw teatralnych powstałych na fali ruchów kontestacyjnych z lat 60. XX wieku, których wyrazem był teatr zaangażowany Daria Fo. W swoim artykule autorka dowodzi, że idea teatru zaangażowanego, stanowiącego ważne miejsce ekspresji społeczeństwa demokratycznego może być realizowana w ramach różnych ram instytucjonalnych – zarówno w formie komisarycznego zarządu teatrem miejskim lub instytucji podległej ministerstwu kultury, jak i w formie inicjatyw o charakterze komercyjnym, które w uzasadnionych przypadkach (jak u Fo) lepiej realizują cele publiczne niż instytucje oryginalnie do tego powołane (jak teatry publiczne). Skuteczność społecznego oddziaływania różnych form organizacji teatru zależy bowiem w znacznym stopniu od towarzyszącego mu historycznego kontekstu i splotu wielu okoliczności społeczno-kulturowych, które we Włoszech doprowadziły ostatecznie w latach 70. XX wieku do wyłączenia teatru z funkcji reprezentacji społecznej i przejęcia jej przez telewizję i nowe media czy estradę